

Alejandro
1941 1991
OBREGON
Obras Maestras

✿ Centro Cultural Consolidado



Fundación Banco Consolidado

Junta Directiva

Presidente
José Álvarez Stelling

Vice-Presidente
Miguel Hausmann

Primer Vocal
Rafael Rodríguez Guerrero

Segundo Vocal
Jimmy Teale

Tercer Vocal
Edmundo Díquez

Secretaría
Haydée Cisneros de Salas

Auditores
Carlos García
Felipe Suárez

Coordinadora
María Eugenia Cruz Bajares

Asesores
Edmundo Díquez
Alberto Grau
Sofía Imber



Centro Cultural Consolidado

Director
Rita Salvestrini

Artes Plásticas
José María Salvador
Luis Pérez Oramas

Música
Alberto Grau
Bolivia Bottome
Daniel Salas
Pili González

Danza
Nena Coronil

Teatro
María Cristina Lozada

Educación
Nelly Barbieri

Imagen Gráfica
John Lange

Servicios Generales
José Vicente Martínez
Adolfo Alvarez Benítez
Gerardo Tirso Machado
Jairo Acevedo

Registro
Elida Salazar

Contabilidad y Finanzas
Maribel Blanco
Nancy Alaña
Javier Martínez Perdomo
Alfredo José Viera

Información
Nere Lascaraín
Jackeline Reyes

Seguridad
Inversedes

Mantenimiento
Silvia Aurora Oliveros
Migdalia Josefina Sevilla

Exposición

Curaduría
José María Salvador

Material de apoyo didáctico
José María Salvador

Imagen gráfica
John Lange

Diseño del montaje
John Lange

Registro
Elida Salazar

Museo de Arte Moderno de Bogotá

Director
Gloria Zea

Sub-Director
Alfonso Rodríguez

Curador
Eduardo Serrano

Asistente de Curaduría
Clemencia Arango

Registro
Jaime Pulido

Fotografía
Oscar Monsalve



Alejandro Obregón

Medio siglo de genio

11

José María Salvador

Desde hace ya más de tres décadas, Alejandro Obregón es, por derecho propio, referencia obligada en el universo del arte latinoamericano. Personalidad íntegra de recio y vigoroso temperamento, anticonvencional e individualista a ultranza, supo labrarse un sendero muy suyo y una trayectoria original en el campo de la creación plástica. Autodidacta intuitivo, huérfano de verdadera escuela y maestro, se constituyó pronto —por extraña paradoja— en guía y mentor de numerosas generaciones de artistas en su país. Sus innovadores aportes en el lenguaje pictórico provocaron, en el anquilosado universo cultural colombiano, una auténtica subversión de los valores estéticos, al tiempo que produjeron el impulso maldécico necesario para que otros se aventurasen en experiencias desconocidas y en derroteros sin desbrozar. Con sus novedosas propuestas estéticas, estilísticas y conceptuales, Obregón llegó —contra su voluntad y para su consternación— a generar incluso una larga cohorte de epígonos e imitadores.

Interesa destacar que Obregón conquistó su lenguaje singular con recursos puramente pictóricos, sin subterfugios ni interferencias de otros materiales, técnicas o géneros: simples pinceles y pigmentos convencionales fueron suficientes para un talento natural tan vivaz e intuitivo como el suyo.

A semejanza de cualquier otro creador, Obregón no fue inmune a influencias en los inicios de su carrera, y necesitó vivir por su cuenta búsquedas y tanteos de variada índole antes de conseguir por fin un modo de expresión personal. En las diferentes variantes estilísticas y morfológicas adoptadas por él durante su trayectoria creativa, se aprecia, no obstante, una notable coherencia de principio que permite hablar de “un-modo-de-representar-obregoniano”, por mucho que éste haya cristalizado en el tiempo según diversas modulaciones estilísticas. Y es que, con tozuda independencia de criterio y enorme honestidad, nuestro artista buscó siempre —en confiante andadura en solitario— expresar lo más medular y auténtico de su sentir profundo, sin atenerse a modas ni a veleidades externas.

Exploraciones por senderos indecisos

Más bien elementales y nada sistemáticos son

los conocimientos que adquiere Obregón durante su breve permanencia de casi un año (1941-42) en la Escuela de Bellas Artes del Museo de Boston: formación encorsetada que, mediante ejercicios rutinarios de copia y transcripción mimética de modelos naturalistas, a duras penas le facilita el repertorio básico del oficio pictórico, mientras lo mantiene dentro de los estrechos márgenes de las convenciones. Obregón absorbe, sin embargo, tales enseñanzas con una pasión de recién convertido, y con eficiencia nada desdeñable.

Ilustrativo de este período de aprendizaje en Boston es el pequeño *Paisaje*, 1941-42 (cat. n.º 1). Mostrando ya ese notable sentido de orden compositivo que lo distinguirá en lo sucesivo, el pintor estructura esta vista urbana por tenso contrapunto: en primer plano a la derecha, el grandioso edificio —graciosamente ritmado mediante las vigorosas pinceladas que traducen sus elementos ornamentales y sus líneas constructivas— focaliza nuestra atención, magnificado en su maciza mole de oros viejos; sus oblicuos puntos de fuga, sin embargo, conducen la vista con naturalidad hacia el brumoso paisaje que anida en los últimos planos del cuadro. Obregón construye con fuerza su composición, destacando la solidez de los escuetos constructos arquitectónicos: delimita las formas por medio de gruesas líneas oscuras y esboza a grandes rasgos los volúmenes con pinceladas pastosas, sin hacer énfasis en el análisis ni en la descripción pormenorizada de los detalles. Su paleta en este cuadro es sobria, con abundancia de tonos ocre y gris-azulencos.

En la presente exposición no hay cuadros que ilustren los resultados del relativamente breve tránsito de Obregón por la prestigiosa Llotja de Barcelona (1942-44) y de su enriquecimiento tras la vivencia en el ambiente cultural catalán. Los escasos trabajos que el pintor conserva de aquella época barcelonesa delatan el empleo de una paleta terrosa, con predominio de marrones, y cierta lejana influencia de Cézanne, más apreciable en el *Retrato de Ilva*, de 1944, que en el *Retrato de un pintor*, de 1943.

Cuando en 1944, cumplidos ya los 24 años, regresa por fin a Colombia (donde sólo había vivido en su niñez, de los 6 a los 9 años), Obregón trae consigo una paleta muy europea, básicamen-



MASCARAS / 1952

te española, de sordas tonalidades ocre, sienas, azules oscuros, severos grises y negros. Afianzado aún en esta perspectiva europea, y sin haber todavía sintonizado su sensibilidad con el ambiente lumínico y cromático del trópico, el pintor produce en Colombia, durante los cinco años subsiguientes, una serie de pequeños óleos oscuros, de formas sintéticas y monumentalizadas, en el marco de escuetas composiciones de progresiva sistematización geometrizarante. Abundan entonces las naturalezas muertas, pero son también frecuentes los temas dramáticos, columbrados bajo la fuerte óptica de Goya.

Típicos de este primer quinquenio bogotano de Obregón son *Manicomio rojo*, 1946, *Perro*, 1946, *Sombra de perros en fuga*, 1947, *el Loco de la jaula*, 1947, *Mesa roja*, 1948, *La nube gris*, 1948. No obstante, el núcleo más importante de este período es el constituido por los dibujos, bocetos preparatorios y el óleo definitivo de *Masacre*. 10 de abril, 1948, que describen la sangrienta represión de la dictadura militar contra los manifestantes amotinados tras el asesinato del ideólogo liberal Jorge Eliécer Gaitán.

Representativas también de este primer lustro bogotano son dos pequeñas naturalezas muertas, incluidas en la presente exposición, *El pez dorado* y *Bodegón. Manzana negra*, ambas de 1948. La composición de *El pez dorado* es simple, seca y plana en extremo: un breve puñado de planos rebatidos frontalmente se ensamblan entre sí con dureza, a modo de rudimentaria taracea. Las formas se sintetizan en su esencialidad eidética hasta el límite del despojamiento y de lo reconocible, en tanto que el espacio y las relaciones topológicas entre los objetos se reducen a meros conceptos geométricos. La diagramación cromática se instala en una orquestación asordinada bajo la imperiosa batuta de los grises y negros: sobre ellos se destaca, en morosa diagonal, la suave melodía del oro viejo del pez, mientras en la base del cuadro restalla el vibrante timbre del trapecio rojizo.

Pintado también en Bogotá en 1948, *Bodegón. Manzana negra* se engalana con un colorido más vivo y brillante, por comparación con sus adustos cuadros de la época, de gamas más apagadas y sordas. Sobresale de igual modo aquí la

cortante geometrización y la compemida síntesis de las formas.

La disciplina de una geometría cúbica

En el otoño de 1949, luego de renunciar a la rectoría de la Escuela de Bellas Artes de Bogotá, cargo que había desempeñado por un año, Obregón se traslada a Francia. Tras un breve paso por París, se establece en Alba-la-Romaine, pequeña localidad al Sur de Francia. Allí permanecerá hasta 1954 alternando el oficio pictórico con la pedestre tarea de recorrer la comarca haciendo lápidas funerarias para poder atender las necesidades de su creciente familia (a Diego, el primogénito, habían venido a sumarse otros dos hijos, Silvana y Rodrigo, nacidos ambos en Alba-la-Romaine).

Durante este su período francés (1949-54), Obregón acentúa aún más la síntesis geometrizarante en sus composiciones, bajo el decidido influjo del cubismo sintético, contemplado en especial desde la sensible mirada de Braque: talla las formas en pulidas facetas, aplanas los volúmenes, uniformiza las parcelas cromáticas, aplica los pigmentos en capas lisas y uniformes, y termina por ensamblar, a modo de caprichosos rompecabezas geométrico-cromáticos, los cristalinos fragmentos de esos objetos estenográficos y de ese distorsionado espacio. Al yuxtaponer y solapar con firmeza estos fragmentos multicolores, el artista obtiene a la postre una composición decorativa de sólida vertebración y vigorosa consistencia constructiva.

Deslindándose, sin embargo, de Braque y sus epígonos, Obregón busca un camino propio en estas obras por la vía de un colorido cálido y vibrante, mucho más alegre y desinhibido —incluso en los grises— que el de sus mentores cubistas. En los trabajos de este período el color casi siempre se autonomiza de las formas, desde el momento en que los tonos se extienden a capricho más allá de sus límites "naturales", contaminando así otros objetos heterogéneos o el espacio circundante: en esta autonomía del color respecto a las formas está ya en germen la libertad absoluta frente al color, que proclamará el pintor en su etapa de madurez.

Trabajo ejemplar de este período francés —en el que se distinguen además otras obras no ex-

hibidas aquí, como *Recuerdo de Venecia*, 1952, *Gato comido por pájaros* y *Primavera*, ambos de 1954— es el enorme lienzo *Máscaras*, 1952, de la Col. del Museo Nacional de Bogotá. En un clima dominado por verdes, negros y rosados, una catarata de geometrizados retazos cromáticos desciende en vertical desde el borde superior, salpicándolo todo, acá o allá, con iridiscencias cristalinis. Contradictorias tensiones se instauran entre el fondo casi plano y la múltiple desarticulación retaceada de la figura y los objetos. En esta no bien integrada composición hay un marcado sesgo decorativo, que llega a extremos evidentes en el tratamiento del rostro, la mano, los pies y los zapatos, así como en el dubitante desarrollo de los pliegues del ropaje. Lo más interesante del conjunto es la estrambótica "naturaleza muerta", inverosímilmente levitante sobre la mesa que porta la figura, con un puñado de inefables objetos, afacetados y des-articulados ante nuestra vista con enorme sabiduría: la "fruta", en forma de media-luna, las irreconocibles "máscaras", el corazón de naipes y el inenarrable pescado o ave desguazada en el extremo de la mesa son, por cierto, otros tantos elementos icónicos recurrentes, a modo de símbolos, en la producción obregoniana de este período y el subsiguiente.

Cuando, por fin se reinstala definitivamente en Colombia en 1955 vivirá en un primer momento (de 1955 a 1958, aproximadamente) una situación ambigua en la que estará sometido a un doble desgarramiento. Desde la vertiente del lenguaje formal, la rígida sistematización geometrizarante (de formas afacetadas, planas y frontalizadas) del período francés, que todavía conservará durante algún tiempo, por fidelidad a los cánones cubistas, entrará en pugna con una incipiente expresión más libre y desinhibida de su gesto y de su sentimiento: con el tiempo, ésta última irá paulatinamente ganando terreno, hasta desembocar hacia 1958 en la modalidad estilística más "abstracto-lírica" de Obregón. En segundo lugar, desde el punto de vista del contenido, los objetos simbólicos, más o menos universales que arrastra el artista desde Francia (flores, palomas, naipes, copas, corazones, peces, martillos, tenazas, candados, llaves) irán siendo substituidos poco a poco por otras imágenes más propias del ámbito la-

tinoamericano (cóndores, barracudas, alcatraces, garzas, iguanas, volcanes, eclipses).

A pesar de semejante doble desgarramiento, esta primera etapa de producción colombiana de Obregón (1954-58) se manifiesta como una continuación natural de su período francés, por el hecho substantivo de que en estas obras inaugurales de su trayectoria colombiana aún perduran la sólida construcción geométrica y la racional disciplina cubista. De todos modos, con su reencuentro gozoso con el trópico tras su reinstalación en Barranquilla y Bogotá, Obregón colma su paleta de colores centelleantes, con tonos cada vez más meridianos y exultantes, en gamas de progresiva esplendor y fastuosidad.

Hitos de este período de ajuste y readaptación al trópico colombiano y al modo-de-ser latinoamericano (1955-58) son obras tan destacadas como *Ganado ahogándose en el río Magdalena*, 1955 (premiada en la muestra *Gulf Caribbean International Exhibition*, celebrada en Houston, Texas, en 1956), *Simbología de Barranquilla*, 1956, *Velorio. Estudiante muerto*, 1956 (Col. Museo de Arte Latinoamericano de la OEA, Washington, D.C., cuadro galardonado con el Premio Guggenheim en Bogotá, 1956), *Luto por un estudiante muerto*, 1957 (galardonado con el primer premio de pintura en el XSalón Anual de Artistas Colombianos de ese mismo año). En esta etapa realiza las series *Cantaclaros* y *Eclipses*, iniciadas ambas en 1956.

La producción de ese período se halla ilustrada en nuestra exposición por seis interesantes piezas. Ejecutado probablemente poco después del regreso del pintor a Colombia, *Retrato de Diego*, 1955-77 fue íntegramente reelaborado una docena de años más tarde. No me es dado saber cómo era la versión inicial de este retrato, pero el resultado actual es a todas luces convencional y previsible en el tratamiento de la figura y el fondo. En su reelaboración de 1977, el rostro del muchacho parece no haber sufrido alteraciones significativas en forma y colores, salvo la frágil veladura harinosa que lo modula en ciertas áreas. El fondo, por el contrario, se me antoja que debió de estar mucho más dinamizado en su versión original (¿ornamentado, tal vez, con muebles u objetos de algún bodegón?), antes de ser definitiva-



CANTACARO DE NOCHE / 1956



LA MESA DE GOLGOTTA / 1908



LA CONDORA / 1958

Conviviendo con la abstracción lírica

Hacia 1958 comenzó a hacerse manifiesta en la producción obregoniana una tremenda soltura en el trazo, con la progresiva aparición de espesos brochazos gestuales que desagregaban la cada vez más laxa estructura geométrica de la composición. Esa libertad instintiva en el gesto ya había, poco antes, comenzado a vislumbrarse tímidamente en el desgarrador lienzo Velorio. Estudiante muerto, de 1956 (Col. Museo de Arte Latinoamericano de la OEA,) y en algunas otras obras, como Greguerías y un camaleón de 1957. Pero en 1958, tras un breve viaje a Europa y los Estados Unidos, donde tuvo la oportunidad de apreciar obras de los informalistas europeos y de los abstracto-expresionistas norteamericanos (sobre todo, de los cultores de la Action Painting), Obregón comenzó a atacar sus lienzos con pinceladas más desinhibidas, con gestos de cada vez mayor desenfreno, tal como se aprecia, por ejemplo, en Aves fulminadas por un rayo, Bodegón y cráter o Fraile, todas ellas de 1958. En Homenaje a Figurita, también de 1958, Obregón se permite incluso el recurso del dripping, descubierto sin duda durante su reciente periplo por Estados Unidos y Europa.

Es oportuno precisar que esta modalidad "abstracto-lírica" obregoniana, que se extiende, más o menos, entre 1958 y 1964, convive en perfecto paralelismo y contubernio con su simétrica modalidad "figurativo-expresionista" (desarrollada también desde 1958, y que se continúa aún hoy), a la que nos referiremos más tarde.

A partir de 1958 Obregón se entrega con entusiasmo al furor del gesto, a la fogosa vehemencia de su temperamento caligráfico, que se traduce de inmediato en briosos trazos alargados, a veces rectilíneos, a veces en comba, en trepidantes brochazos plenos de materia pictórica y pregnados de humores instintivos. Semejante desenfreno expresivo del trazo lo conduce sin remedio al abandono definitivo de la disciplinada estructura geometrizable, que, en los años inmediatamente subsiguientes, sólo aparecerá discreta y algodonosa en algunos esporádicos trabajos, como Niña del coleocanto de 1959.

Liberado por fin de coerciones constructivas, Obregón se entrega con entusiasmo a la expresi-

vidad del gesto espontáneo. Da entonces rienda suelta a esos trazos fulgurantes, al propio tiempo explosivos y temperados, simultáneamente caóticos y sabiamente ritmados, que serán el sello más distintivo del Obregón de madurez. Y es que, la audacia de esos relampagueantes brochazos de nuestro artista va secretamente gobernada por su exquisito sentido del dibujo y por la elegancia natural de su caligrafía pictórica, que le permiten realizar sus pinturas abordando directamente con el pincel el lienzo virgen, sin servirse de bocetos previos ni de dibujos subyacentes.

En este primer período de verdadera madurez, que podríamos calificar, muy inadecuadamente, como su período "abstracto-lírico" o "abstracto-expresionista" (1958-64), Obregón lleva su reencontrada ansia de libertad creativa hasta límites extremos: embriagado por la reciente conquista de su subjetividad expresiva, olvida incluso la relación con la objetividad del mundo fáctico, llegando así a composiciones ya casi del todo abstractas, en las que el devaneo de libérrimas pinceladas de pigmentos jugosos y generosas texturas apenas concede delgado margen a raras referencias al mundo reconocible. Esos rasgos son apreciables en muchas de las obras de 1958 a 1964, de modo especial en las series Valcanes y Zozobras.

Cierto es que Obregón nunca pretendió imitar la naturaleza, interesado al fin en reinterpretarla poéticamente. Pero no es menos cierto que él se ha deslindado siempre de la pura abstracción formalista, hasta llegar incluso a combatirla con acritud. Por curiosa paradoja, sin embargo, Obregón nos deja en esta su etapa "abstracto-expresionista" (que se prolonga hasta aproximadamente 1964) algunos de los mejores ejemplos de abstracción lírica en la historia de la pintura latinoamericana. Por fortuna, esta exposición incluye cinco espléndidos ejemplos de la modalidad más "abstracta" de Obregón.

Bodegón y cráter, ca. 1958, es el primer cuadro de la muestra en que el pintor se desprende del todo del andamiaje geometrizable y de la "identificabilidad" o "nombrabilidad" de lo representado. Las formas (frutas, flores, hojas, cráter) se deshilachan sin rubor, apenas esbozadas mediante carnosas pinceladas robustas y nervio-



BOREDOM / 1958



TOROCONDOR / 1959

sas. El espacio se desocupa de referencias para llenarse sólo de gaseosas sugerencias. El artista aplica aquí los pigmentos, sobreabundantes en hoscas tierras parduscas y cremosos grises, colmando con desenfado la composición a veces con delicadas veladuras, a veces con crasas texturas grumosas.

Aunque arrebatado por una viva efusión lírica, Obregón no ha sabido renunciar en el semi-abstracto *Naufragio* de 1960 a palpables referencias objetivistas: una inundación de azules (que nos hablan de mar abierto) se estrella contra oscuras cortinas de grises, de las que surgen abruptas arborescencias azulencos-grisáceas (que sugieren, costa, arrecifes, acantilado); sobre la imperturbable línea del horizonte, se yergue un par de manchones blanquecinos (que susurran a hurtadillas rumores de jarcias y velámenes), mientras en el cielo encapotado un zigzagante trazo marca la huella fugaz del rayo y la tempestad.

Sin título (El Angelus), de 1960, es casi una improvisación musical, toda ella deshilvanada en manchas informales, trazos fulminantes y chorreaduras desvergonzadas. En una ubicua atmósfera asordinada, presidida por una suerte de obnubilada luna, prorrumpen de imprevisto lívidos fulgores de blancos y grises quebrados.

El mago del Caribe, de 1961, es una casi abstracta prefiguración del paisaje marino con el que Obregón convive entonces a diario en Barranquilla. La composición se resume, en substancia, en un umbraso piélago de grises profundos y negros aterciopelados, rasgado de súbito por la electrizante fosforescencia de fragorosos relámpagos de grises claros. En tanto, en medio de un fúlgido incendio de rojo vivo se desguazan los improbables restos de extraños peces caribeños.

En *Homenaje a Jorge Gaitán Durán*, de 1962, Obregón erige un estenográfico poema pictórico al amigo escritor, quien tan cálidamente lo había respaldado con su apoyo crítico. El tratamiento plástico es aquí muy experionista todavía, con veloces anotaciones sintéticas que apenas hacen factible reconocer alguno de los objetos de este sincero tributo al poeta muerto.

La figura como expresividad desgarrada

A partir de 1958, junto a las mutaciones esti-

lísticas, en la producción de Obregón se manifiestan asimismo cambios radicales desde el punto de vista temático: comienzan a brotar entonces con creciente pujanza los temas, imágenes y símbolos de Latinoamérica y, en especial, los de su propio país, Colombia. Estos habían estado en algún grado presentes en casi todas sus etapas previas, aunque combinados con otros temas e imágenes de índole más universal. Sin embargo, hacia 1958 el artista se deja atrapar por la exuberancia, la agresividad y el violento desorden de la naturaleza física de su país, emblemáticamente representada en la pujante flora tropical, en la fauna salvaje y en el agreste paisaje de la alta montaña y de la costa tórrida.

Pero, casi como si a ello le llevase por simbiosis esa violencia física, Obregón se siente también entonces solicitado con renovado brío por la violencia política y social de su patria, entrepicante ebullición tras la caída de la dictadura militar de Gustavo Rojas Pinilla (10 de mayo de 1957): regresan así con fuerza esas imágenes —ya recurrentes en su producción anterior— de masacres, genocidios, estudiantes muertos, mujeres asesinadas.

Surgen de ese modo numerosas obras aisladas, como *La garza y la barracuda*, 1959 o *Aves cayendo al mar*, 1961, y, sobre todo, ciertas series temáticas, como los *Cóndores* (iniciada en 1958), las *Mojarras* (a partir de 1959), el *Toro-Cóndor* (comenzada en 1960), las *Barracudas* (desde 1963), y otras variadas series con las que Obregón intenta expresar a cabalidad los temas de la Latinoamérica andina y tropical.

Aguijoneado por esa doble terrible violencia, la geofísica y la humana, Obregón siente la necesidad de traducirlas a través de un lenguaje plástico lo suficientemente dotado de referencias objetivas, fácilmente reconocibles por parte del público, aun cuando éstas se hallen moduladas por altas cotas de arbitrariedad expresiva del artista. El maestro cartagenero adopta así, a partir de 1958, una nueva modalidad estilística de índole abiertamente "figurativo-expresionista", que, como ya dijimos, convive en feliz armonía con su simultáneo estilo "abstracto-lírico". Sólo que la figuración expresionista que Obregón desarrolla entre aproximadamente 1958 y 1966 es tan apo-



NAUFRAGIO / 1960



EL NAGO DEL CARIBE / 1961

copada y subjetiva que en ella las formas e imágenes del mundo exterior se reducen por lo general a meros fragmentos etéreos, dispersos y descompuestos. Estos fungen apenas como meras elipsis o anotaciones estenográficas, simples atisbos que nos permiten sospechar —y, en última instancia, re-crear— la presencia del tema aludido en el título de la obra: un cóndor se esconde muchas veces en un par de aceradas garras y en un desordenado revuelo de cortas pinceladas-plumas; una barracuda se resume en unas fauces abiertas o en unas aletas rípidas; la vegetación tropical crece furtiva en una enmarañada madeja de largos brochazos retorcidos, amplias manchas cortas y cursivas pinceladas filiformes.

Obregón lleva ahora hasta las últimas consecuencias su habitual técnica de construir las formas con el mero color. En sus precedentes etapas, de mayor racionalidad geométrica, se había visto constreñido a someter en buena parte sus pigmentos a las pautas previamente marcadas por el diseño constructivo de la composición. Liberado ahora de tales coerciones, Obregón construye-destruye las imágenes directamente con el color, (des)componiendo formas y espacio con unas cuantas pinceladas magistrales, con unas pocas manchas vigorosas.

Ya desde muy temprano en su trayectoria artística, el catalán de Cartagena había comenzado la doble tarea de sintetizar y desarticular las formas en fragmentos cada vez más abstractos e irreconocibles. A partir de 1958, sin embargo, Obregón desintegra las imágenes con una furia incontenible en elípticos fragmentos, y los desparraja luego a voleo, haciéndolos flotar en un espacio neutro como nubes borrascosas. De hecho, el espacio obregoniano posterior a 1958 carece de límites y referencias, es del todo abierto e indefinido, y, en cuanto tal, es terreno abonado para la ambigüedad y el ensueño.

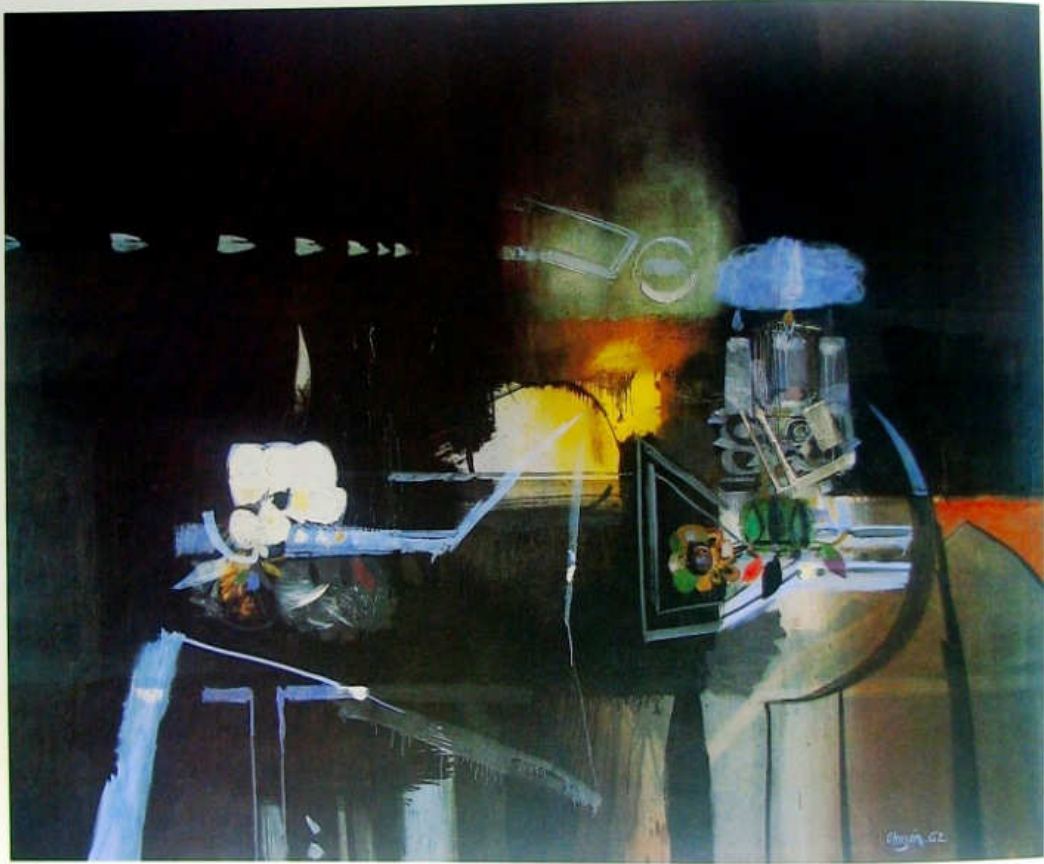
Es destacable al respecto la violenta tensión que, en estas obras, se genera entre el calma y homogéneo fondo neutro y la maraña de energías pinceladas, en forma de manchones amplios y alargados, de trazos filiformes e incluso de puntos o virgulas. Los cuadros de Obregón se resumen de este modo en una palpitante erupción de pigmentos y retazos morfológicos, los cuales, a

pesar de su apariencia de caos magmático, se sedimentan al final en discreto orden, sometiéndose a cierta estructura escondida que los relaciona e integra. Dando muestras de una gran habilidad compositiva, en efecto, Obregón organiza el fragoroso caos de sus cuadros en torno a una robusta construcción. Sobre una ortogonal trama de coordenadas (la horizontal del mar; la vertical del hombre y del vegetal), el maestro de Cartagena entreteje sus pinceladas conforme dicta el tema representado, mientras ritma el espacio compositivo con fulgurantes trazos briosos que distribuyen con justeza equilibrios y tensiones a lo largo y ancho del cuadro.

El "expresionismo figurativo" de Obregón podría, a su vez, dividirse en dos subperíodos sucesivos. Uno inaugural, que intercorre grosso modo de 1958 a 1966, se diferencia del subsiguiente por tres rasgos fundamentales. Es manifiesta en él, ante todo, una mayor libertad expresiva en la interpretación de las formas que —salvo raras excepciones, como La Victoria de Samotracia, 1961, La Violencia, 1962, y El Caballero Mateo, 1964— lindan ya con la semi-abstracción; en la producción posterior a 1966, por el contrario, junto a generalizados brochazos del todo abstractos abundan también imágenes de sorprendente "naturalismo". Además, en el período 1958-66 Obregón privilegia un colorido relativamente moderado, a predominante gris, aunque, acá o allá, rescalde tan austera atmósfera con encendidas zonas de tonos luminosos y cálidos: la sobriedad de esta paleta contrasta de plano con la desbordante esplendor de que hará gala el pintor en el siguiente subperíodo. En tercer lugar, hasta 1966 usa todavía como material pictórico el óleo, con el que logra atractivas calidades plásticas de densidad matérica, texturados empastes, riqueza de modulaciones tonales y sutiles transparencias; a partir de esa fecha, en cambio, el cartagenero prefiere el acrílico, con lo que disminuirá no poco la calidad de sus gradaciones tonales y sus veladuras.

Cinco monumentales lienzos nos permiten visualizar el estilo y las preocupaciones conceptuales del artista en este primer período de "expresionismo figurativo".

En La cóndora de 1958, la presencia impe-



HOMENAJE A JORGE GAITAN DURÁN / 1962



FUGA Y MUERTE DEL ALCATRAZ / 1963

riosa del ave colma por entero el espacio compositivo, distendiendo sin pudor toda su envergadura. La forma se des-articula estenográficamente mediante someros planos algodonosos e incisivos trazos lineales. El tibio clima de grises plomizos se anima de repente con los dilatados fogonazos de blanco-hueso y con una sorpresiva comba verde, mientras breves rescoldos de azules, malvas y rojos chisporrotean en el vientre de la majestuosa ave.

La expresiva figuración de Torocóndor, 1959, colinda ya con la abstracción. En un amasijo de manchas amorfas, se perciben las poderosas garras del ave apresando con poderoso agarre el incierto vientre del toro, que se vislumbra apenas por entre las vaporosas sugerencias de la testud comúpeta, los fugaces cuartos traseros y las horizontales patas plegadas. En el dilatado lago de grises metálicos explotan de repente audaces relámpagos de blancos lechosos, rojos carmesíes y tenues morados.

En el Torocóndor, 1959, de la Colección del Banco de Colombia, Obregón juega con la tensión visual derivada del contrapuesto tratamiento de ambos animales: el toro, estático en la monótona uniformidad de su cuerpo compacto y cerrado; el cóndor, dinámico en la electrizante tempestad de briosos trazos que disgregan con furor su aplanado ser. La glauca atmósfera pardogrisácea se ilumina de súbito en la quebradiza banda amarilla y en las moduladas placas de blancos alabastrinos.

Muy diferente es la interpretación del Torocóndor, 1960, del Centro Artístico de Barranquilla: en el protoplasma de una imagen de toro inusualmente "naturalista", el pintor siembra un abundoso puñado de brochazos rojos y grises. Con esos rítmicos arponazos de color, el artista dinamiza el excesivamente estático icono taurino, al tiempo que busca desintegrar, con tan subjetiva furia, una forma objetiva demasiado construida y obvia. La presencia del cóndor sólo se adivina metonímicamente por las dos patas y la parte inferior del cuerpo.

Operando todavía con el óleo, Obregón nos ofrece en el fabuloso lienzo Fuga y muerte del alcatraz, 1963, de la Col. del Museo de Arte Moderno de Bogotá, una lección magistral de oficio

pictórico y un espléndido hito de lirismo visual. El artista organiza y des-articula las formas (alcatraz, barracuda, mar, cielo) con vigorosas pinceladas gestuales. Tras diagramar la composición en dilatadas playas de pardos, grises y cremas acuasos, ritma melódicamente el espacio apoyándolo en algunos momentos sobre anchurosas huellas de brocha gorda, puntuándolo a veces, en espasmódico pizzicato, con agudas comas espiniformes, y anudándolo a la postre con alargados trazos caligráficos, a modo de vívidos festones.

Embriaguez del color y reencuentro con la forma

A partir de 1966, Obregón desarrolla su segundo subperíodo "figurativo-expresionista". Frente a la instintiva soltura del trazo semi-abstracto del período previo, Obregón, sin abandonar en ningún momento los brochazos expresivos y estenográficos, desarrolla ahora una abundante pléthora de imágenes reconocibles, finamente trabajadas en concordancia casi literal con las convenciones académicas: surgen así elaborados personajes masculinos y femeninos, ángeles, anunciadas, cóndores, toros, alcatrazes, búhos, barracudas, mojarras, flores, copas y otros seres u objetos de sorprendente verosimilitud "naturalista". Acicateado, sin embargo, por su tormentosa ampulosidad y su grandilocuencia gongorina, el maestro de Cartagena emerge estas imágenes tan "realistas" en una procelosa marejada de electrizantes manchas amorfas, como para condimentar —y, al propio tiempo, compensar— con una sobredosis de abstracción la pesada carga de figuración exacerbada.

Por otra parte, frente a las asordinadas atmósferas grisáceas del subperíodo 1958-66, Obregón prefiere ahora una paleta meridiana, rezumante de colores brillantes, de tonos luminosos, de luces refulgentes. Con esa su extraordinaria sensibilidad e intuición por el color, nuestro artista nos regala en las obras de este último período una auténtica pirotecnia luminico-cromática, basada en súbitos fogonazos de luz-color, en esplendentes fosforescencias, en chisporroteantes timbres, en trepidantes contrastes de tintas y valores. Eximio colorista, dueño y señor indiscutido de un exuberante y fastuoso cromatismo, Obregón eleva ahora hasta la enésima potencia aquellas arbitra-



FLOR CARNIVORA / 1982



rias licencias en el uso del color, que ya lo habían distinguido desde los albores de su carrera artística: el capricho toca ahora no sólo el registro inusual de los tonos usados, sino también la manera y cantidad con que los distribuye, o la forma con que los relaciona entre sí, sin escatimar en ningún momento estridentes disonancias cromáticas.

Podemos trasegar cuatro piezas representativas de este último estilo de acrecida figuración obregoniana. *Icaro Calcinado*, 1967 (Col. Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá), es la primera obra, de entre las aquí exhibidas, en que el cartagenero emplea el acrílico. Con ella obtuvo el Gran Premio Latinoamericano Francisco Matarazzo Corinbo en la IX Bienal de São Paulo (septiembre-octubre de 1967). Es bien evidente ya la fluidez y ligereza de la materia pictórica, así como el abierto desenfado en el uso de cromas brillantes (sobre todo, esos sorprendentes anaranjados, rojos, amarillos, verdes, azules turquesa y violetas) y en la altisonante forma de contrastarlos mutuamente. La composición se arquitectura sobre una firme retícula de verticales y horizontales.

La diagramación cromática de *Homenaje a Camilo*, 1968, se cimienta substancialmente en negro, grises y rojos, como para mejor rememorar la tragedia sugerida. En un marco hexagonal a guisa de antiguo retablo eclesiástico, la composición se organiza en cruz, con el cuerpo desnudo del mártir pendiendo como un colgajo a la manera de un Cristo en el Descendimiento: Obregón alude así poéticamente al sacrificio generoso del sacerdote-guerrillero. El personaje aparece apenas esbozado en brutales trazos rojos (en fuerte contraste con los negros y pardos del fondo), para simbolizar la tragedia de su muerte violenta.

En *Flor carnívora*, 1982, el pintor cartagenero lleva a su máxima intensidad los efectos piro-técnicos de la luz y el color, mediante el estallido impúdico de las tintas más cálidas y meridianas, con abandono casi total de los tonos fríos y los timbres oscuros. La pincelada magistral construye con soltura una fantásica morfología vegetal, en exuberante floración barroca. Particular énfasis pone aquí el artista en la coordinación de la vertical (crecimiento de las plantas) y la horizontal (línea de separación cielo-tierra). Formulación plástica similar a la de este lienzo plantea Obregón en otros

trabajos con temas de selva o mar tropical exhibidos en esta muestra, como *Amazonía: El Putumayo*, 1985, *Jardín barroco*, 1991, y *Mar de leva*, 1991.

El impactante conjunto de nueve pequeños cuadros que forman parte de la serie *Desastre en la Ciénaga*, 1986, constituye un acto de protesta del pintor frente a la tragedia ecológica producida en la Ciénaga de Boca Grande, frente a Cartagena: la construcción de una carretera por entre los bajos y los mangles, al cegar los múltiples canales de intercambio de agua dulce y salobre, provocó una enorme mortandad de especies animales y vegetales que prosperaban en dicho ecosistema beneficiándose de ese intercambio. Al percatarse, consternado, de tan irreversible hecatombe, Obregón pintó con rabia febricenta, en apenas unos días, las 37 versiones (todas del mismo pequeño formato) que integran esta serie *Desastre en la Ciénaga*. Con brochazos casi histéricos de estallante colorido o terrosos grises, el pintor transcribe el caótico magma putrefacto en el que se devanan, impotentes, moribundos peces, aves acuáticas y mangles en medio de las fétidas aguas.

El gigantesco *Cóndor*, 1991, que cierra, en monumental broche, la presente muestra es el último trabajo salido del taller de Obregón. Llevado por ese gusto frecuente por las metamorfosis y las hibridaciones interespecíficas, el pintor injerta aquí una barracuda y otros especímenes marinos sobre el majestuoso rey de las cumbres, casi como si quisiese establecer una armónica simbiosis entre esas dos áreas geográficas que le obsesionan desde hace tiempo, los Andes y la costa tropical. La interpretación del tema adopta en este lienzo un carácter convencional, con un tratamiento de formas, proporciones y detalles notablemente "naturalista".

Distantes entre sí por la anchurosa distancia de cinco décadas y dos continentes, muy diferentes en su concepción formal, en su expresión emotiva, en su tratamiento técnico y estilístico, heterogéneas por tema y contenido conreptual, las treinta y dos obras que integran la presente exposición traducen de modo magistral, cada una a su modo y medida, el vigoroso y vital temperamento artístico de ese insigne creador que es Alejandro Obregón.

Alejandro
1941 1991
OBREGON
Obras Maestras

Caracas, 29 de agosto - 6 de octubre de 1991

Exposición n° 5
Catálogo n° 5

Coordinación general
Rita Salvestrini

Producción editorial
Centro de Arte CRISOL

Traducciones del inglés y francés
José María Salvador

Textos del panel didáctico
y de la visita guiada grabada
José María Salvador

Diseño gráfico
John Lange
Pedro Mancilla

Fotografías de obras y del artista
Oscar Monsalve

Fotocomposición
Vidal srl

Impresión
Editorial Armitano

Edición
1.500 ejemplares

Depósito Legal:
ISBN 980-07-0566-X